

tándose con la figura que por detrás cierra ese lateral derecho de la composición de Rafael.

Ambos dibujos de Maella han de ser sin duda alguna los que citan tanto Viñaza como Ossorio y Bernard cuando hablan de los existentes en la Academia de San Fernando correspondientes al pintor y señalan «Un grupo de la Escuela de Atenas. Otro del Incendio del Borgo...»⁴, aunque equivocando la copia de la «Disputa» con la «Escuela de Atenas».

De cualquier forma y para acabar con esta nota, la importancia intrínseca de tales dibujos se acentúa con la valoración que —con motivo de su necrológica— la propia Academia hizo en sus Actas, no sólo en el sentido de que fue «un excelente profesor, a cuya generosidad e interés por los adelantos de la juventud debe esta Academia la mayor parte de los dibujos que sirven para la enseñanza de sus estudios», sino sobre todo porque se hacía hincapié «en la corrección de su dibujo, especialmente de su primer tiempo»⁵. — ESTEBAN CASADO ALCALDE.

EL TESTAMENTO DE JUAN FRANCÉS, MAESTRO DE CANTERIA. NOTAS SOBRE SU VIDA Y SUS OBRAS EN LA CAPILLA DEL OBISPO, NAVALAGAMELLA Y VILLAMANTA *

La arquitectura renacentista de Madrid y su provincia presenta muchas lagunas en su estudio hasta finales del siglo XVI, siendo escasos los trabajos dedicados a la catalogación y juicio de valor de algunos de sus edificios más señeros.

No obstante, si bien en la capital apenas quedan restos de la primera mitad de aquella centuria, la provincia de Madrid presenta una nutrida serie de iglesias e incluso de edificios de carácter civil de digna construcción cuya documentación facilitará sin duda el estudio en conjunto de este campo artístico. Con esta idea se da nota de la actividad de Juan Francés, maestro cantero, de la que ya se conocían algunos datos notablemente ampliados con los proporcionados por su testamento localizado en el Archivo de Protocolos de Madrid¹.

No se tenían noticias documentales de Juan Francés anteriores a su mención en las obras del Alcázar de Madrid el 22 de diciembre de 1537 en las que aparece como «vecino de Salamanca». Las referencias localizadas anteriores son inseguras debido a su nombre, común a otros muchos artistas, incluido el famoso rejero de los primeros años del siglo XVI, y a la imposibilidad de identificar su firma, pues no sabe escribir, según se especifica en los documentos que suscriben en su nombre otras personas.

¹ Viñaza, *op. cit.*, III, pág. 10. Ossorio, *op. cit.*, pág. 407.

² Viñaza, *op. cit.*, III, pág. 8. Sánchez Cantón, *op. cit.*, pág. 315. Sobre dibujos de Maella véase también P. Mollinedo García: *Mariano Salvador Maella, dibujante*, «A. E. A.», 1973, págs. 145-157.

* Clave de siglas: A. D. M.: Archivo Diocesano de Madrid. A. E. A.: Archivo Español de Arte. A. I. E. M.: Anales del Instituto de Estudios Madrileños. A. P. M.: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Rev. A. B. M.: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

¹ A. P. M. Riaño, 145, año 1550, f.º DCLXVII (677).

Por el desarrollo conocido de su actividad profesional pudiera ser el maestro Juan Francés que con Pedro Morales, «carpenteros», actúan, en 1509, de fiadores de Juan Marquina, pedrero, en la obra de la capilla del Hospital Real de Santiago de Compostela, trazada por el maestro Enrique², pues es probable que sea el cantero del mismo nombre citado los años de 1531 y 1539 en las nóminas de las obras de la Catedral de Granada que, comenzada también por Egas construye Diego de Siloe y en las que también interviene un Juan Marquina³. Las fechas pueden ser un obstáculo a lo propuesto, pues el pago de Granada en 1539 porque «entalló tres piezas de columnas», muy propio de su quehacer, no se aviene con su plena actividad en Madrid por aquellos años. No obstante, la movilidad de los artistas de aquella época y el conocimiento del atraso en la redacción de este tipo de documentos, permiten la hipótesis.

No puede aplicársele la noticia de Díaz Jiménez por haber equivocado su nombre con el cantero Pedro Francés que trabajó en 1537 en la portada de la Torre de la Catedral de Toledo trazada por Covarrubias junto a Gregorio Vigarny, Martín de Ibarra, Esteban Jamete, entre otros⁴, artistas localizados precisamente en Madrid al año siguiente en la obra de la Capilla y entierro del Obispo de Calahorra en Santo Domingo el Real, para la que realiza su portada Juan Francés bajo la dirección de Hernán Pérez de Alviz⁵.

El 22 de diciembre de 1537 realiza, como se ha dicho, la escalera del Alcázar de la que se habló en trabajos anteriores⁶, apareciendo su nombre en diferentes documentos de por 1538 y 1539 relativos a estas obras de Santo Domingo y del Alcázar u otras como cuando tasa la obra realizada por Pedro de Alviz y Juan de Perea en las casas del Comendador Solís o se le encomienda la realización de unas piezas (basas, resaltos y capiteles) para las casas de doña Ana de Ribero, viuda del Alcalde Herrera, que entregará a Sebas-

² Villamil y Castro, José, *Reseña histórica de la erección del gran Hospital Real de Santiago*, en «Galicia Histórica», I, 1901, 449, 577, 626 y 773. Piensa que sería el rejero, pero al transcribir los documentos en el volumen de documentos de la misma publicación, en su «Colección Diplomática», 1901, pág. 534, Dct.º XVII: Contrato de la Capilla por Juan Marquina, se lee claramente la palabra «carpenteros».

³ Azcárate, José M., *Documentos de la Catedral, Capilla Real y Palacio de Carlos V en Granada*, en «Diego de Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte», Universidad de Granada, 1963.

⁴ Díaz Jiménez, Eloy, *Datos documentales para la historia del arte español*. Separata de «Rev. A. B. M.», 1925, pág. 4. En realidad recoge la cita de Pérez Sedano, Francisco, *Datos documentales para la historia del arte español*, I, Madrid, 1914, 59, relativa a esta obra de Covarrubias que sólo menciona a un Pedro Francés, aunque por el resto de los artistas que en ella intervienen pudiera haber habido error de transcripción.

⁵ Estella, Margarita, *Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI*. Separata «A. I. E. M.», XVII, 1980. En página 24 se dio nota del pago a su viuda de la obra del «portal» sin afirmar entonces su intervención segura. No se mencionó entonces la obligación de la misma Catalina Medrano el año de 1550 (A. P. M., 145, f.º CXVII) con Juan de Vergara, cantero que había pagado por los daños ocurridos en la obra de Santo Domingo debidos al carpintero Gaspar de Torres, de los que era responsable el hijo de Francés, Gabriel Martín.

⁶ Estella, Margarita, *Las obras artísticas del plateresco madrileño*, «A. E. A.», LIV, 215, 1981, 283-296.

tián de Hita, documento de 1539 en el que todavía se le menciona como vecino de Salamanca y estante en Madrid⁷.

El año de 1541, a las órdenes de Covarrubias y ya vecino de Madrid, trabaja en el Hospital Tavera de Toledo donde, con Pedro Velasco, se compromete a una obra similar en las Casas Arzobispales⁸ y el de 1542, como se dirá, está ocupado en la iglesia de Navalagamella.

Su obra más conocida, la iglesia de Getafe trazada también por el gran maestro toledano, es posterior a estas fechas, de 1549, casi en vísperas de su muerte⁹, y no se conocía la realizada en la iglesia de Villamanta, mencionada en su testamento junto a la anterior y la de Navalagamella.

El 23 de septiembre de 1550 dicta su citado testamento como maestro cantero vecino de Madrid en el que resume y amplía los datos expuestos y proporcionó los escasos conocidos sobre su vida que no aclaran su origen, formación, ni primeras obras realizadas.

Como es común en estos documentos, sus disposiciones se refieren al entierro de su cuerpo y al cuidado de su alma, así como a cuestiones profesionales pendientes a fin de facilitar la liquidación de cuentas a sus herederos.

El texto, breve y desordenado, ordena su entierro en San Juan, en su sepultura, y decir doce misas en esta iglesia y en las de San Francisco y Atocha.

Respecto a su familia aclara que estuvo casado en primeras nupcias con Francisca Martín y en segundas con Catalina Medrano que le sobrevive. Los hijos de su primer matrimonio fueron Gabriel Martín, Francisco de Bona y Antonio de Bona; los del segundo Melchor, Francisca y Justa. Nombra herederos a todos sus hijos mejorando a los de la segunda mujer, en especial a la niña Justa y designa como albacea testamentario al que debía ser su primogénito, Gabriel Martín, también maestro de cantería. Aconseja, por último, que sea su mujer la tutora de sus hijos menores firmando el documento, como testigos, Alexo Claros y su hijo Bartolomé Claros.

Las cláusulas testamentarias referentes a su actividad profesional son breves pero claras y, como se ha dicho, añaden datos a los conocidos y proporcionan otros sobre sus intervenciones inéditas en otras obras de las que primordialmente se ocupa este trabajo.

⁷ A. P. M. Rojas, 86, 403-404. Tasa obras de las casas del Comendador Solís; ídem, Méndez, 30, después de f.º 842, en hoja suelta. Obligación con D.ª Ana Ribero. Recordamos que en su testamento recomienda se pague una deuda contraída a la viuda de Sebastián de Hita; ídem, Soto, 116, f.º DX. Le entregan 12 pasos de la calera del Moral, en junio de 1538, para las obras del Alcázar. Ídem, Hernández, 58, f.º 879. Entrega de piedra de Becerril para las mismas obras que sacó con Juan de Perea el Moço y poder para que cobren en su nombre a Hernán Pérez de Alviz, hermano de Pedro de Alviz y a Diego Carro, noticias que confirman su intervención documentada en las obras del Alcázar, impagada según su testamento y documentos posteriores relativos a su viuda.

⁸ Marías, Fernando, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I, Toledo, 1983, II, Madrid, I D. V., 1985 (III y IV pendientes de publicación). Estella, *Los artistas de Santo Domingo*, cit., pág. 24.

⁹ Corella Suárez, Pilar, *Alonso de Covarrubias en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe. Estudio y documentación. Año de 1549*, «A. I. E. M.», 1974, 199-227. Ídem, *Juan Gómez de Mora en la iglesia de la Magdalena de Getafe*, «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte», Granada, 1973, ed. 1977, 477-483. Marías, op. cit. Estella, *Artistas... Santo Domingo...*, cit., 24.

Se desconocía su participación en las obras del Obispo de Plasencia, don Gutierre de Carvajal, de las que se habló en un estudio anterior sobre el plateresco madrileño. A juzgar por la obra del patio encargada a Juan de Perea y Pedro de Goitia, sus rivales en la postura para la adjudicación de la obra de Getafe, como se hablará, el encargo de 2.000 piedras berroqueñas en 1543 y su interior con portadas, chimeneas y mármoles de Génova, es muy probable que fuera de importancia por su prestigio de hábil cantero y el tipo de construcción que no exigía grandes conocimientos técnicos como podría ser el abovedamiento de una iglesia. De hecho la nombra en primer lugar y su viuda da poder a Gabriel Martín para que cobre lo que adeudan a su marido difunto de esta obra para don Gutierre de Carvajal¹⁰.

Tampoco especifica su concreta labor en el Alcázar que menciona de pasada como deuda a cobrar, refiriéndose a continuación a «las obras de la iglesia de Getafe, de la iglesia de Villamanta y de la iglesia de Navalagamella» como pendientes de terminación.

No se hablará de la iglesia de Getafe bien estudiada desde siempre y últimamente de forma exhaustiva por Pilar Corella. No obstante el problema no aparece bien delimitado, pues la autora acepta que la capilla mayor, trazada por Covarrubias y adjudicada a Juan Francés en nada menos que 2.800 ducados de oro, se conservaba en buen estado y que Gómez de Mora sigue su línea estilística en la gran reforma que lleva a cabo a primeros del siglo XVII. Por ello, sus grandiosas columnas prolongadas por un trozo de entablamento al estilo de Siloe, como ya indica Marías, la sacristía y su rotundo ábside rodeado de enormes contrafuertes parece que deben adscribirse a la traza de Covarrubias magistralmente llevada a cabo por Juan Francés que lució en ella sus mejores habilidades del arte de la cantería, ejercitado quizá en la Catedral de Granada y desde luego en el resto de sus obras de envergadura como en el Alcázar, la Capilla del Obispo de Plasencia o Santo Domingo, no citada, esta última, en su testamento posiblemente por estar ya liquidada¹¹. Desde otro punto de vista se recuerda que las posturas presentadas para la adjudicación de la obra fueron las de Pedro de Gorochea, casi seguro Goytia o Goitia, por la fecha hijo del tantas veces mencionado Pedro de Goitia, Juan de Perea y Hernán González de Lara a los que se añade a última hora Pedro de Velasco y que los fiadores de Juan Francés fueron el maestro Antonio, Gómez Garibon, Bartolomé de Robles y Alonso de Salamanca, nombres todos ellos comunes en las obras artísticas del plateresco madrileño¹².

¹⁰ Vid. 6, 284-287; vid. 1 y A. P. M. Riaño, 145, 3-XI-1550 (a continuación del testamento, de la concesión de la tutoría de los menores a su viuda). Catalina Medrano, viuda de Juan Francés, maestro de cantería, por sí y en nombre de sus menores, da poder a Gabriel Martín para cobrar lo que debían a su marido de las obras, del Obispo D. Gutierre de Carvajal. Firman como testigos Miguel López, herrador, Gómez Garibón, cantero, y Francisco Muñoz.

¹¹ Vid. nota 9.

¹² Vid. notas 5, 6 y 10. Sobre el apellido Goitia o Goytia, como se firma el artista, y su transcripción por los escribanos sólo recordaremos nuestra equivocada lectura en el trabajo citado sobre *Artistas de Santo Domingo...*, pág. 6, que interpretamos como Gaytán, fiador, con Juan de Perea, de la obra de la «Portada y Arco peripiaño» de la capilla del Obispo de Calahorra en este convento que por condiciones de Luis de Vega contrata Hernán Pérez de Alviz y que como se ha dicho (nota 5) realiza en parte Juan Francés.

Tiene más interés, por ser inédita, la noticia sobre su intervención en la iglesia de Navalagamella. El testamento del artista sólo menciona que estaba a su cargo, pero se había localizado otro dato que aclaraba otros extremos. En efecto, el 24 de octubre de 1542 el maestro Antonio, Tomás de Hita, Bartolomé de Robles y Pierres Chapavera entregan los 10.000 mrs. que le habían pedido de fianza al cantero para la adjudicación de la obra, trazada por Pedro de Alviz. Estos artistas se relacionan muy a menudo con Juan Francés como aparece en los documentos referentes al artista y que en el caso de Chapavera puede deberse a una procedencia común¹³. Los datos consultados en los escasos restos de los libros de Fábrica de la iglesia confirman la noticia y concretan la obra encomendada a Francés. Ésta fue la del medio ochavo de su cabecera y la sacristía según decisión del Concejo de la Villa de 1541 que nombra a Pedro de Alviz, cantero vecino de Madrid y a Miguel de San Martín, también cantero, vecino de San Martín de Valdeiglesias, para que vean «el aparejo de la dha obra y de la manera que converna hazerse», pagándose el año de 1543 al Alviz «dos ducados por la traça que dio para la obra» y a Juan Francés cerca de 22.000 mrs. en dos veces para «parte del pago de la obra que ha de hacerse de la sacristia y del ochavo». Como en otras muchas iglesias de la provincia de Madrid, el crecimiento demográfico había hecho insuficiente el antiguo edificio¹⁴.

Una escalera de antepecho de piedra maciza que rodea la explanada, da acceso a la iglesia (fig. 17) de planta parecida a la de Cerceda, construida en 1538 por Juan Gal de Ojeda bajo la dirección de Hernán Pérez de Alviz, hermano de Pedro de Alviz¹⁵. Presenta al frente un muro de sillarejo similar al de la iglesia del Soto del Real, incluida por Áurea de la Morena en el grupo de las iglesias columnarias de bóveda de crucería a las que asimiló, precisamente, la cabecera de este ejemplar de Navalagamella¹⁶. Una puerta de arco de medio punto rebajado de grandes dovelas y a su izquierda la torre de tres cuerpos, los dos superiores de aparejo de sillería regular, en la que se sabe se abrió una ventana el año de 1653¹⁷.

La portada principal en la nave lateral derecha (fig. 18), antigua de la epístola, es de medio punto con molduras que arrancan de alto basamento y decoran sus roscas con bolas. El pórtico de entrada fue construido por los años de 1634, fechas en las que se emprendió una obra de reforma que explica los elementos del edificio ajenos a su estilo de la primera mitad del siglo XVI¹⁸.

¹³ A. P. M. Riaño, 137, 816 v.º. Vid. también notas 5, 7 y 9: Los Hita son una familia de carpinteros-albañiles madrileños muy conocida y prestigiosa; algunos de cuyos miembros alcanzan el grado de alarifes del Concejo de la villa, sobre los que se ha recogido documentación abundante, que se publicará en su día.

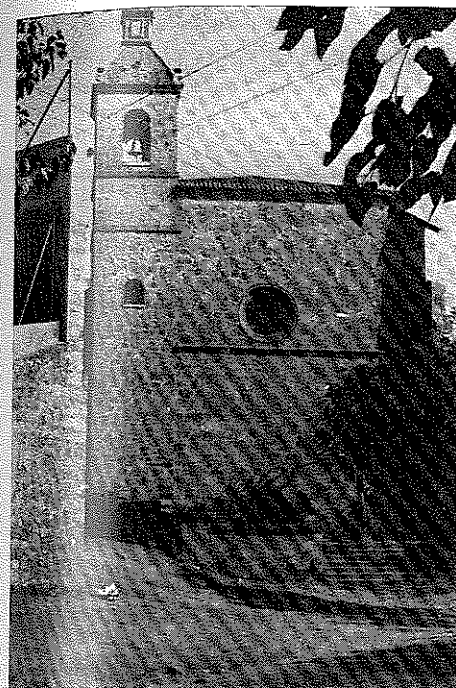
¹⁴ Libro de Fábrica. Navalagamella. Hojas sueltas de los años 1541 a 1543, que me proporcionaron amablemente en el Archivo Diocesano de Madrid.

¹⁵ Estella, Margarita, *Artistas madrileños en el Palacio del Tesorero (Descalzas Reales), el Palacio de Pastrana y otros monumentos*, «A. E. A.», 229, 1985, 60.

¹⁶ Morena, Aurea de la, *Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la provincia de Madrid*, «A. I. E. M.», 1972, 105-113.

¹⁷ A. D. M. Libro de fábrica. Navalagamella, 1609-1671, el único completo que se conserva, f.º 302, v.º Cuentas año 1653. Se abrió ventana en la torre para entrar en las capillas.

¹⁸ Ídem, f.º 182. Cuentas año 1634, «Reparo de la Capilla mayor y cuerpo de la iglesia». Se explica su necesidad por «el pedazo que se cayó en la Capilla mayor de la iglesia por



Figs. 17-20. ALVIZ, PEDRO, y FRANCÉS, JUAN: Navalagamella (Madrid). Iglesia. Exterior y coro

La obra de Juan Francés, el ábside ochavado y la sacristía a distinta altura, adosada a su derecha (fig. 19), luce al exterior su silueta destacada por la bella obra de cantería que recuerda a la de su iglesia de Getafe.

Al interior también se aprecia la distinta época de construcción de las naves respecto a la obra de la cabecera cubierta por bóveda de crucería de nervios prolongados en medias columnas colgadas que descansan en ménsulas (figura 21) de forma similar a la de la iglesia de Robledo de Chavela con la que se diferencia en la disposición de las ventanas, dos de ellas abiertas en el siglo XVII¹⁹. No obstante, los años entre una y otra obra no pudieron ser muchos, pues los capiteles de las columnas que sostienen el ancho arco carpanel que sustenta el coro a los pies sobre una bella bóveda de crucería, presentan toscos motivos platerescos como cabezas de querubes y volutas (fig. 20). Otros detalles son más arcaicos, como la extraña cabeza de macho cabrío del pasamanos de la escalera de subida al coro que presenta un antepecho decorado con motivos muy similares en su rudeza a los que aparecen en la iglesia de Manzanares el Real en la que aún se conserva la cardina como elemento decorativo²⁰.

También es curioso advertir la diferente construcción del arco que se abre al Baptisterio con simple reja colocada en 1612²¹ a la que se utiliza en el arco de entrada a la sacristía (fig. 26), pero en todo caso la iglesia en su conjunto produce una impresión armoniosa de obra de la primera mitad del siglo XVI cubierta con ¿auténtica? bóveda de crucería como parece indicar la disposición de la obra de albañilería de los plementos en las partes que se les ha saltado el yeso que los recubre sostenida por haces de columnillas adosadas a medias columnas o medias pilastras en su caso, con decoración de bolas en sus tramos más primitivos y con capiteles de anillos seguidos de donde arrancan los nervios.

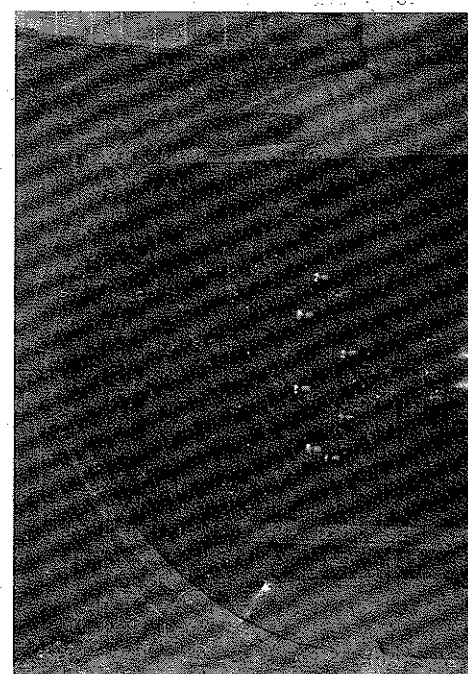
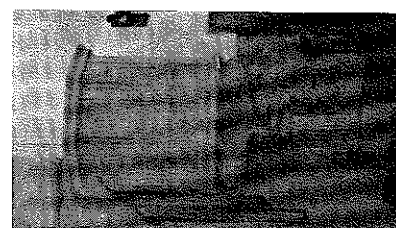
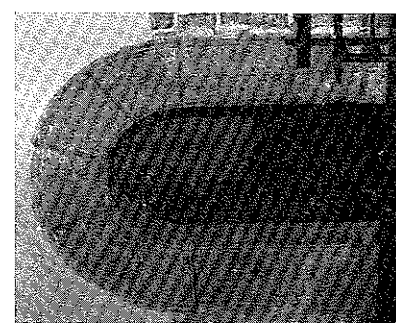
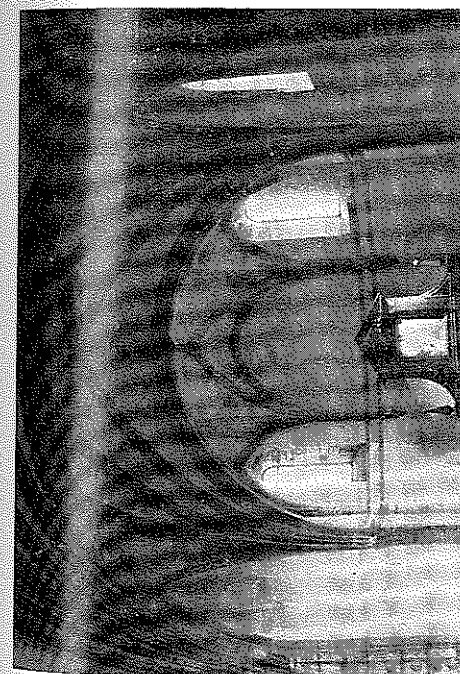
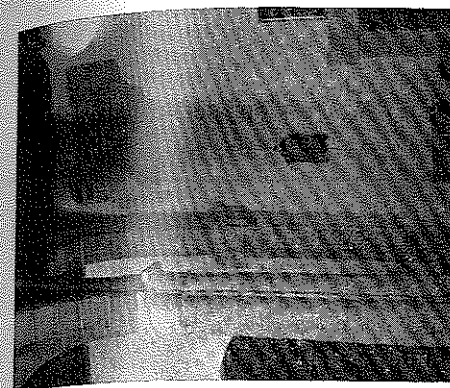
Los datos documentales localizados en el citado libro de Fábrica completo que se ha conservado, fechado de 1609 a 1679, que pudieran completar a los expuestos no proporciona el nombre del autor del interesante púlpito de piedra (fig. 25) decorado por labores geométricas en las que resalta la dureza del material y el bello contraste de sus volúmenes, pero se sabe que es anterior a 1642, año en el que se paga a Lorenzo Martínez su tornavoz, desaparecido. Su construcción debió realizarse al tiempo de las otras obras de reforma de la iglesia que tiene que atender a la caída de dos capillas y de parte del techo de la Mayor, apareciendo como responsable de ella un Francisco López, carpintero, al que posiblemente ayudó en las labores de piedra, como el púlpito y el cancel de subida al altar mayor, el citado Lorenzo Mar-

ser en medio del ¿monumento?...». Se cita a «Francisco López, maestro de carpintería, que asistió a la dicha obra y reparo» y el gasto «de sus manos y oficiales que le ayudaron en la dicha obra»; f.º 194, gasto en el portal delante de la puerta de la iglesia.

¹⁹ Sainz de Robles, F(rancisco) C(arlos), *Crónica y guía de la provincia de Madrid (sin Madrid)*, Madrid, 1966, 302.

²⁰ Colmenar Viejo. *Catálogo monumental de Madrid*, I. Dirigido por Aurea de la Morena, Madrid, I. D. V., 1976, figs. 198-199, pág. 134.

²¹ A. D. M. Libro de Fábrica, 1609-1671. Pagada el año 1612. No sabemos si es la actual, de simples láminas de hierro y muy baja.



Figs. 21 y 26: PEDRO ALVIZ y JUAN FRANCÉS: Navlagamella (Madrid). Iglesia: Capilla mayor y arco entrada Sacristía. — Fig. 25: Púlpito. — Figs. 22, 23 y 24. JUAN FRANCÉS: Villamanta (Madrid). Iglesia exterior, Capilla mayor y nave lateral

tínez, que muerto en 1642, recibe el pomposo nombre de «maestro de arquitectura»²².

Es lástima que también se haya perdido el retablo del altar mayor documentado como obra del ensamblador madrileño Mateo González, que recibe pagos desde 1609 hasta su finiquito en 1625 y cuyas pinturas, encargadas al parecer a Juan Bautista de Espinosa, lleva a cabo Eugenio de Loarte, vecino de Navalagamella, escribano, pintor y quizá familiar del toledano Alejandro. Tampoco quedan restos del encargado al pintor madrileño Francisco López²³.

Sobre la iglesia de Villamanta sólo se tiene la noticia dicha aparecida en el testamento de Juan Francés. La obra difiere en su conjunto de lo conocido de este maestro cantero, pero su planta y algunos elementos de la construcción, como el arco triunfal apuntado, las columnas, las estrechas naves colaterales de arcos de medio punto peraltados y sobre todo la labor de cantería, responden a su arte.

La iglesia, con hermosa torre a los pies y ábside ochavado reforzado con contrafuertes, obra de mampostería con hiladas de ladrillo (fig. 23), aparejo similar al que se utiliza, por ejemplo, en la torre de la iglesia de Fuente del Saz²⁴, presenta sencilla portada de medio punto encuadrada por dintel sin ninguna decoración, en piedra blanca.

Su interior es de tres naves, más ancha la central, cubiertas de armaduras simples y separadas por arcos de medio punto de labor de sillería sobre pilares con medias columnas adosadas, de altos capiteles lisos casi cilíndricos, trabajadas en bella piedra blanca y en sólo dos piezas (fig. 24) que contrastan su claridad con el tono oscuro de las dovelas de los arcos. El toral, ligeramente apuntado y muy ancho, da paso a la capilla mayor ochavada (fig. 22).

La sencillez de la construcción que ha evitado la complicación del abovedamiento, y sus caracteres, sugieren la realización por Juan Francés del interior del edificio ayudado quizá por su oficial Villarreal, mencionado en su testamento, y que puede ser el Martín Villarreal, cantero, que es testigo de la viuda del maestro en su obligación con Juan Vergara²⁵. Es probable que se aprovechara una obra anterior y que se continuara a su muerte.

Respecto a otras obras de interés de la iglesia, Marías dio la del encargo a Monegro y a Rafael de León en 24 de septiembre de 1584, de la traza y

²² Ídem. Cuentas de los años mencionados. Vid. también nota 18.

²³ Ídem. En 1612 se cita a un Diego Ortiz responsable de la obra del retablo junto a Mateo González y los pagos, importantes, a este último desde el año de 1609 al de 1625. Se cita a su hijo Matías González y en 1619 a un Fray Gregorio González que doró el retablo. Las noticias referentes a un retablo para Navalagamella contratado en 1618 por el pintor Granelo, Juan Bautista de Espinosa, Bartolomé de los Ríos y Juan Ruiz de Castañeda (Marías, Fernando, *Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, «A. E. A.», 1973) deben referirse al mismo, pues el Libro de Fábrica habla de «un pleyto qta. Juan Bapt.º Espinosa pint.º v.º de T.º en rrazon de las baxas que Eux.º Luarte pintor hizo en la pintura dorado y estofado del dicho retablo», pero no sabemos si es el mismo cuya mitad contrató el pintor madrileño Francisco López (Angulo Íñiguez, Diego, y Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, 54). El párroco que nos atendió amablemente nos informó de la desaparición de sus posibles restos.

²⁴ Morena, *Iglesias...*, cit. fig. 13.

²⁵ Vid. nota 5.

contrato de dos retablos para la parroquia de Villamanta, cedida la parte del primero al escultor toledano Sebastián Fernández²⁶. En la iglesia se conserva una bella tabla de una «Sacra Conversación» atribuida a Carvajal. También se guarda en esta parroquia una tabla de la «Visitación» de mucha peor calidad. En una antigua fotografía de la iglesia que amablemente nos proporcionó el párroco, pueden verse ambas obras, la primera en un pequeño retablo de bella arquitectura, a la izquierda, y la segunda en el segundo cuerpo del retablo mayor, a su derecha. La estructura de ambos retablos y aún del tercero a la izquierda del crucero, son sin duda obras de los años finales del siglo XVI y el de la Sacra Conversación muy dentro del estilo de



Fig. 27. VILLAMANTA (Madrid): Iglesia: interior, con los retablos desaparecidos

los pequeños retablos-tabernáculos trazados por Monegro. No obstante, como su interés radica más en sus tablas que en su organización arquitectónica, sólo se da la noticia y la fotografía para que sea de utilidad al estudioso de la materia (fig. 27).

En cuanto a Juan Francés sólo puede añadirse que este hábil cantero no alcanzó quizá el rango que se merecía, como lo consiguieron los Alviz, por ejemplo, debido posiblemente a su bajo nivel cultural del que se ha hablado,

²⁶ Marías, *Arquitectura*, cit., II, 1941. Desaparecidos en la guerra civil del 1936. El mismo autor dio la noticia del encargo a Diego Velasco ¿el Joven? de un crucificado para una cofradía de esta parroquia (pág. 178, nota 5).

agravado en cierto modo por su condición de extranjero. No obstante, en los años finales de su vida debió gozar de prestigio y consiguiente bienestar económico como parece deducirse de algún otro documento que nos lo presenta en pequeñas actividades de carácter mercantil²⁷. — MARGARITA ESTELLA.

SOBRE HERNANDO YÁÑEZ EN CUENCA

Hernando Yáñez estaba en Cuenca en el año 1525, como lo demuestra el documento que aquí damos a conocer, firmado por él en esta ciudad el 17 de marzo de 1525, y en el que Yáñez, que dice ser vecino de Almedina, ruega a Hernando de Molina que cobre al platero Luis de Santa Fe el importe de dieciséis varas de carmesí¹. El documento se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Cuenca y está redactado en los siguientes términos:

«Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Hernando Yáñez pintor vecino de la villa de Almedina otorgo e conozco que doy e otorgo todo mi poder cumplido lleno e bastante segund que mejor e mas cumplidamente lo puedo e debo dar e otorgar de derecho a vos Hernando de Molina cerero vecino de la ciudad de Cuenca principalmente para que por mi y en mi nombre podays demandar recibir e aver e cobrar de Luis de Santa Fe platero vecino de la ciudad de Valencia diez y seis varas de carmesi pelo en dos pedaços uno de catorce varas llano e un pedaço de doss varas villotado lo qual yo dexe al dicho Luis de Santa Fe en guarda para que me lo enbiase o diese a quien yo por ello enbiase lo qual podays cobrar de la persona e bienes del dicho Luis de Santa Fe como yo mismo... que fue fecho e otorgado en la ciudad de Cuenca a diez y siete dias del mes de março año del nascimiento de nuestro salvador Jesucristo de mill e quinientos e veinte y cinco años... Hernando Yanes.»

Esta noticia documental, la única que he encontrado en los Archivos con- quenses, tiene un gran interés, pues probablemente permita adelantar la fecha de ejecución de las obras de Yáñez en Cuenca. En efecto, el artista llega a Cuenca para realizar unas pinturas destinadas a ornamentar la capilla que el canónigo don Gómez Carrillo de Albornoz poseía en la catedral². Alrede- dor de 1520 se efectúa en la capilla de los Albornoz una importante reforma que afecta sobre todo a la decoración (portadas y altares), y es entonces cuando el maestro Antonio Flórez hace los magníficos altares platerescos y la obra de talla del retablo de la Crucifixión³, fechado este último en 1526,

²⁷ A. P. M. Soto 117, sin foliar cuando se consultó: 24 diciembre 1541, compra de ceba- da; 21 septiembre 1542, compra de telas; en otras fechas cuestiones relativas a censos.

¹ A. H. P. C. Luis de Torralta, 1520-25 (110), sin fol.

² Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, págs. 15-17.

³ Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1977, 11, pág. 16. López, Mateo, *Memorias históricas de Cuenca*, Madrid, 1949, págs. 288-289 y 291-292.

que sirve de marco a la obra de Yáñez. Estas pinturas⁴ —Adoración de los Reyes, la Piedad y el retablo de la Crucifixión— que posiblemente fueron realizadas en la década de los veinte, influyeron en los pintores conquenses durante el siglo XVI. — M.^a LUZ ROKISKI LÁZARO.

⁴ Véase, Tormo, E., *Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España*, «B. S. E. E.», XXIII, 1915, págs. 198-205, y *Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina*, «B. S. E. E.», XXXII, 1924, págs. 32-39. Caturla, M.^a Luisa, *Fernando Yáñez no es leonardesco*, «A. E. A.», XV, 1942, págs. 35-49. Post, *A History of the Spanish Painting*, Cambridge, 1953, XI, págs. 175-244. Angulo Iñiguez, D., *Pintura del Renacimiento*, «Ars Hispaniae», Madrid, 1954, págs. 41 y 48-51, y *Catálogo de la Exposición de Arte Anti- guo*, Cuenca, 1956, págs. 16-17. Garín Ortiz de Taranco, F., *Yáñez de la Almedina*, Va- lencia, 1954, págs. 63, 87 y 89. Camón Aznar, J., *La pintura española del siglo XVI*, «Summa Artis», Madrid, 1979, págs. 59-60.

quizá pueda pensarse también que en el pintor francés se halle el nexo que une ciertas realizaciones de Ribera con los modos y las técnicas del gran maestro holandés. — ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ.

UN CRISTO DE MARFIL INÉDITO DE GASPAR NÚÑEZ DELGADO

Hace unos cuantos años Angulo y Lafuente Ferrari llamaron la atención sobre el interés del estudio de la eboraria española y en concreto dieron a conocer y destacaron la valía de las obras de Gaspar Núñez Delgado en este material¹. Recientemente la obra sobre la escultura barroca de marfil en España², siguiendo las sabias direcciones que marcaron aquellos trabajos, aportó nuevas piezas al no muy nutrido repertorio español.

No se conocía entonces este nuevo Cristo de marfil, de 33 cms. de alto (figs. 21-22) sin cruz e iguales medidas de mano a mano, firmado en una pequeña placa de plata por Gaspar Núñez Delgado el año de 1588 cuya calidad aconseja su divulgación y la publicación de algunas otras noticias sobre el escultor que no se dieron allí.

El Cristo, anterior en un año al que se conserva en el Palacio del Pardo de Madrid, es idéntico a este magnífico ejemplar salvo en pequeños detalles, como el de su tamaño y policromía.

Con la cabeza hacia arriba, inclinada a la derecha, presenta la ancha frente surcada de arrugas con espinas bajo la piel, recurso expresivo que ya utiliza Pedro Millán en su Varón de Dolores del Garrobo³. Sus ojos, de párpados ribeteados hundidos en las profundas cuencas, de perfil casi triangular por el fruncimiento doloroso del ceño, marcan los lacrimales y han debido perder su primitiva coloración a juzgar por el citado ejemplar del Pardo. La recta nariz de caballete plano, detalle estilístico que aparece en distintas obras del artista, sombrea los pómulos hundidos. Rodea su boca entreabierta por la angustia del último suspiro, un bigote de guías cortas y lisas. La barba de ensortijados rizos de factura muy fina, terminada en un mechón lacio abierto en dos puntas hacia adentro, enmarca el óvalo alargado y estrecho de un rostro atormentado (fig. 23).

La torsión de la pequeña cabeza, con el pelo caído hacia atrás, se acentúa por el fuerte cuello en tensión con venas en relieve que también es detalle

páginas 183-193; Fischer, Wolfgang: *Claude Vignon (1593-1670)*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 1962, núm. 13, págs. 105-148, 1963, núm. 14, págs. 137-182; Pacht Basani, Paola, *Claude Vignon*, «Storia dell'Arte», núm. 28, 1976, págs. 259-283; ídem, *Qualche inediti di Claude Vignon*, «Ricerche di Storia dell'Art», núm. 7, 1979, págs. 85-98; ídem, *A proposito di alcuni disegni di Claude Vignon*, «Paragone», núm. 377 (1981), págs. 12-24.

¹ Angulo Iñiguez, Diego, *Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América*, «A. E. A. y A.», 1935, 131 y sigs. Lafuente Ferrari, Enrique, *Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado*, «A. E.», 1950, tercer cuatr., 97 y sigs. Ídem, *Un nuevo crucifijo en marfil de Gaspar Núñez Delgado*, Academia, 1953 primer sem., 19 y sigs.

² Estella Marcos, Margarita M., *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, Madrid, I. D. V., 1984, I, 11 y sigs.; II 13 y sigs., núms. 10-14.

³ Pérez Embid, Florentino, *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid, I. D. V., 1973.

advertido en otras obras suyas hasta la exageración como, por ejemplo, en el relieve de la Natividad del Bautista, en San Clemente de Sevilla⁴.

Su esbelto cuerpo, sabiamente modelado, demuestra sus conocimientos anatómicos y el sentido realista de un arte que compagina con el elegante alargamiento manierista de la figura. Levemente en «contrapostto» por el adelantamiento de su pierna izquierda, marca sin dureza ni exageración los músculos y tendones de un bello cuerpo crucificado. Los brazos extendidos con las manos abiertas, en este ejemplar desgraciadamente muy deterioradas, expresan mejor que los agarrotamientos el lacerante dolor y el esfuerzo a que están sometidas.

El paño de pureza, como en el ejemplar del Pardo, acentúa con su disposición en diagonal la postura del cuerpo y la esbeltez de la figura. Sus complicados y bellos pliegues demuestran la maestría de Núñez Delgado en el tratamiento del marfil, trabajado como láminas de blanda cera o del moldeable barro que tantas veces utilizó, como puede apreciarse en el revuelo de paños que como un rosetón de finas hojas cae del nudo, a la derecha, despegado de la cadera desnuda en toda su esbeltez. Como ya destacó Lafuente, sus pies son también muestra de sus conocimientos anatómicos y de su gran sentido estético que hasta en ínfimos detalles sabe expresar, con belleza, sentimiento.

La cruz imitando «tronco descortésado», como literalmente se expresa en un contrato con Juan de Mesa⁵, fue corrientemente utilizada por Núñez Delgado y sus contemporáneos, siguiendo modelos europeos grabados. Es de bella madera de tono marrón oscuro, posiblemente caoba.

La pequeña placa de plata, de un diámetro menor a los dos cms. a lo alto, con el nombre del artista y la fecha de 1558, especifica también la realización de la pieza en Sevilla (fig. 22). Está incrustada en la cruz, bajo la curva de las piernas y presenta la misma forma ovalada y caligrafía de la inscripción que la placa del Cristo del Pardo.

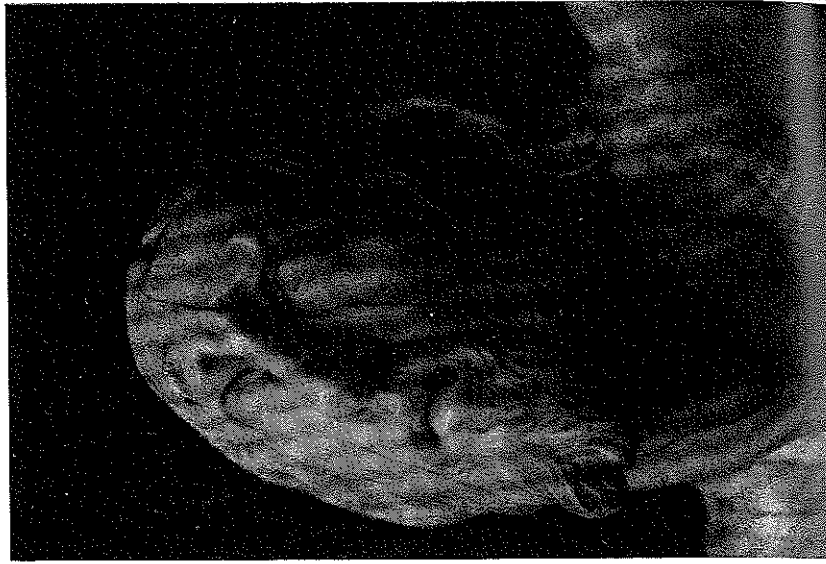
Aunque la pieza en sí justifica esta minuciosa descripción, también se ha insistido en ella recordando la dificultad de identificación de piezas documentadas de paradero desconocido. Con el mismo fin se revisaron de nuevo las noticias sobre el escultor y se localizaron algunas poco divulgadas dadas a conocer como tantas otras veces por López Martínez en publicaciones que por ser en cierto modo ajenas al arte no fueron recogidas por los trabajos citados anteriormente.

En el dedicado al Convento de la Madre de Dios⁶ donde recuerda el nombre de los padres del artista, Vicente Hernández y María Núñez, y algunos detalles de su vida, menciona otros dos crucificados de marfil realizados por Núñez Delgado, uno encargado el año de 1604 por Francisco Bautista y el

⁴ Hernández Díaz, José, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, 72 y sigs., figura 72.

⁵ Sancho Corbacho, Heliodoro, *Contribución documental al estudio del arte sevillano*, en «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía», II, Sevilla, 1930, pág. 263.

⁶ López Martínez, Celestino, *Descendientes de Colón y de Hernán Cortés en Sevilla y el templo de Madre de Dios de la Piedad*, Sevilla, 1948, 15-22 y 47.



Figs. 21-23. G. NÚÑEZ DELGADO: Cristo de marfil. Conjunto y detalles. Madrid. Colección particular

segundo, pagado en 1605, que había labrado para el dominico Fray Cristóbal Guerrero conventual del monasterio de Regina Angelorum. En la misma obra aporta noticias sobre la personalidad de uno de sus clientes, el famoso Doctor Herrera para el que había labrado un cristo de marfil propuesto como modelo del encargado para el Monasterio de Portacoeli el año de 1589, identificado por Lafuente con el que se conserva en el Palacio del Pardo. Al parecer en este Convento sevillano de la Madre de Dios, donde fue médico el Doctor Herrera, regente de Nápoles, se hallan enterradas su esposa doña Mariana Salcedo y su hija Juana María de Herrera lo que sugería que quizá el Cristo encargado por aquél perteneciese al convento, como parecía indicar un párrafo poco claro de López Martínez⁷.

Una vez comprobada la inexistencia de ejemplares de marfil en el convento se puede sugerir que el Cristo ahora localizado fue el encargado por el Doctor Herrera que sirvió de modelo al realizado para el convento dominicano de Portacoeli en 1589 si es que éste es el del Pardo como sugiere Lafuente. Su fecha 1588, inmediata a la de 1589, y «su forma y hechura» apoyan la hipótesis aunque no su tamaño, del que no se habla en el contrato ni el tipo de su cruz que aunque igual en los dos ejemplares habría de ser distinta, según el contrato, en el Cristo de Portacoeli, detalles que en realidad no hacen imposible la hipótesis.

Otro aspecto de interés de este nuevo Crucificado es que aporta nuevos datos para el estudio de la obra en marfil de Núñez Delgado y su trascendencia en el desarrollo de la imaginería sevillana.

Núñez Delgado, abulense⁸ como la mayoría de los grandes escultores que en el último tercio del siglo XVI introducen en Sevilla las dos grandes corrientes del manierismo internacional, una de raíz florentina representada por Vázquez el Viejo, a la que más se acerca el arte de Núñez Delgado, no obstante ser discípulo de Jerónimo Hernández el máximo representante del romanismo en la escultura hispalense, ofrece en su obra de marfil una síntesis muy clara de la evolución de ambas directrices hacia el realismo del futuro barroco.

Como ya apuntó Lafuente Ferrari en su estudio sobre el escultor, el paso de una a otra tendencia puede estudiarse comparando el Cristo del Pardo con el que realizó sólo diez años más tarde, que perteneció en su día a la colección Bauzá. Como la moderna historiografía reconoce, «la licencia» manierista da paso «al desbordamiento barroco» pero en los escultores andaluces esta transición está marcada por un fuerte y bello clasicismo latente en todas sus obras hasta muy avanzado el siglo XVII. Es lástima que no se conozca el paradero de los Cristos de marfil que Núñez Delgado realizó en 1604 y 1605, pues posiblemente ellos nos darían nuevos datos sobre el tema.

El Cristo que ahora se ha estudiado no aporta nada en este sentido por su temprana fecha salvo quizá marcar el último paso hacia el momento álgido del manierismo de Núñez Delgado representado en su Cristo del Pardo, de 1589, cuyas proporciones incluso superan a las utilizadas por El Greco,

⁷ Cit. 6, pág. 17.

⁸ López Martínez, Celestino, *Elogio del escultor Juan de Mesa*, Sevilla, 1939, lo afirma taxativamente, sin mencionar su fuente.

según observó Lafuente Ferrari. Este ejemplar de 1588 no alcanza su alargamiento pero está muy cerca de sus esbeltas proporciones que cambian rotundamente en el mencionado Cristo firmado en 1599, de la colección Bauzá, mucho más fuerte y robusto, dentro ya de su directriz realista. — MARGARITA ESTELLA.